

RIMBAUDS „CHANT DE GUERRE PARISIEN“ ALS BEISPIEL
ENGAGIERTER DICHTUNG¹

„Das politische ‚Engagement‘ wird zu einem Problem künstlerischer ‚Technik‘, und statt Kunst (Dichtung) in die Wirklichkeit zu überführen, übersetzt Rimbaud die Wirklichkeit in eine neue ästhetische Form.“²

Auf den ersten Blick wirkt eine solche Feststellung überraschend, ausgerechnet aus dem Mund eines Mannes, der von der emanzipatorischen und revolutionären Kraft der Kunst überzeugt ist, zumal sie alte Vorurteile vom zweckfreien Kunstwerk zu bestätigen scheint; als allgemeine Aussage über Dichtung paßt sie allerdings in eine Kunsttheorie, die allein schon der ästhetischen Form (potentiell) befreiende Wirkung zuschreibt.

Im speziellen Fall Rimbaud jedoch übernimmt Marcuse eine zweckgerichtete Argumentation Bretons³, und es erscheint sehr fraglich, ob sie einem Dichter ganz gerecht wird, der sich wie Rimbaud in einem wesentlichen Teil seines Werks darum bemüht, sein soziales und politisches Engagement eben nicht nur in der Innovation künstlerischer Technik aufgehen zu lassen, sondern seine Dichtung vor dem bloßen Konsum als affirmatives bürgerliches Kulturgut dadurch zu retten, daß er die Wirklichkeit durchaus noch deutlich als Inhalt erkennbar sein läßt.

Die Literaturkritik und die deren Urteile mehr oder minder getreu reproduzierenden Herausgeber von Anthologien reagierten auf dieses Bemühen des Dichters selektierend, unter dem Vorwand, Wertvolles von sogenannter Gelegenheitsdichtung, Allgemeinmenschliches und Überzeitliches von Eintagsfliegen trennen zu müssen; sie wählten diejenigen Gedichte aus, in denen sich Rimbaud am ehesten den herrschenden Vorstellungen von Lyrik anpaßte. Man braucht nur gängige französische Anthologien oder die einschlägige Sekundärliteratur durchzublättern, um festzustellen, daß bei zwei Versionen eines ähnlichen Themas eben *Le Dormeur du val* und nicht *Le Mal*, *Le Bateau ivre* und nicht *Le Cœur supplicié*, *Les Chercheuses de poux* und nicht *Mes petites amoureuses* abgedruckt bzw. interpretiert werden – Gedichte, die es dem Leser erlauben, „die Wahrheit durch das Medium der Schönheit entgiftet und von der Gegenwart abgerückt“⁴ als Balsam auf die von der Wirklichkeit geschlagenen Wunden zu träufeln⁵.

¹ Dieser Aufsatz ist Teil einer größeren Arbeit, die sich mit der ästhetischen Vermittlung von Rimbauds sozialem und politischem Engagement beschäftigt.

² H. Marcuse, *Kunst und Revolution*, in: H. M., *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt/M. 1973, S. 125.

³ A. Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris 1935 (zitiert nach der Ausgabe Paris 1972, S. 28–32).

⁴ Frei nach: H. Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: H. M., *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt/M. 1965, S. 82.

⁵ Z. B. André Gide in der für die Bibliothèque de la Pléiade besorgten *Anthologie de la Poésie française* (Paris 1949). Die dort auch abgedruckten späten Gedichte

In seinem Kampf gegen die Bevormundung durch die KPF scheut Breton nicht davor zurück, das Werk Rimbaud unzulässig zu verstümmeln: er behauptet, Rimbauds Parteilichkeit und die Artikulation seiner Meinung zu politischen und sozialen Phänomenen seiner Zeit in ästhetischer Form sei kein wesentlicher Bestandteil seines Werks, die Kommune von Paris habe Rimbaud politisch zwar begeistert, an seiner Dichtung sei sie aber zurecht spurlos vorübergegangen, denn selbst in den sich thematisch auf die Kommune beziehenden Gedichten sei sein zentrales Anliegen „technischer Natur“⁶, Breton übernimmt hier nicht nur ungeprüft Gemeinplätze der von ihm doch sonst eher verachteten Literaturkritik (etwa die Vorstellung von einem inhaltlichen Zusammenhang zwischen der Pariser Kommune und *Le Cœur supplicié* oder die These vom Zerfall des Rimbaudschen Werks in zwei diskontinuierliche Phasen, vor und nach den sog. *Voyant*-Briefen), sondern er verwechselt vor allem seine eigene, historisch bedingte Einstellung, die Ablehnung eines künstlerischen Engagements im Dienste der stalinistischen KPF, mit dem Wesen der Kunst schlechthin. Er projiziert seine Situation gegenüber einer dogmatisch-autoritären Partei auf die grundsätzlich verschiedene Lage Rimbauds, der nach Bretons eigener Erkenntnis der Kommune uneingeschränkt positiv gegenüberstand. Daß sich Rimbauds Dichtung vor und nach der Kommune nicht wesentlich unterscheidet, liegt nicht etwa daran, daß er – wie Breton meint – sich in erster Linie mit dem Problem der Imagination und der künstlerischen Technik beschäftigt hätte, sondern daran, daß ein wesentlicher Teil seines Werks nach wie vor gesellschaftskritisch und auch im engeren Sinne politisch war und ist, von *Le Forgeron* und den diversen Gedichten gegen Napoleon III und über den deutsch-französischen Krieg bis hin zu *Royauté* oder *Démocratie* in den *Illuminations*.

Das Problem eines politischen Engagements von Dichtung soll hier nicht allgemein abgehandelt werden, denn wie man bei Breton sieht, hat eine ahistorische Verallgemeinerung ihre Tücken. Es soll zunächst nur einmal untersucht werden, mit welchem Recht der Rimbaud aus der entscheidenden Zeit der *Voyant*-Briefe je nach Bedarf von den Verfechtern und von den Gegnern engagierter Dichtung als Zeuge angerufen wird. Des Rätsels Lösung scheint darin zu liegen, daß er gleichgewichtig formal und inhaltlich Neues schuf und so seinen eigenen Ausweg aus dem Dilemma *L'art pour l'art* oder *Engagement* suchte, ohne sich der bequemen Hoffnung hinzugeben, das revolutionäre Potential der ästhetischen Form werde der Menschheit von sich aus den nächsten Weg zu ihrem Glück weisen.

Ob Rimbauds Vorstellungen von der neuen Poesie, wie sie anhand von *Chant de guerre parisien* aus dem zweiten *Voyant*-Brief erklärt werden sollen, einen tatsächlich gangbaren Weg darstellen, kann erst eine Deutung

aus *Une Saison en enfer* eignen sich mit ihrer eifersüchtig gehüteten Unverständlichkeit ebenfalls ausgezeichnet für diesen Zweck. Nur schade, daß Rimbaud diese *Alchimie du Verbe* für einen Holzweg gehalten hat!

⁶ A. Breton, *Position politique*, S. 30: „La préoccupation centrale qui s'y fait jour est manifestement encore d'ordre technique.“

des gesamten Werks beantworten. Rimbauds plötzliches Verstummen läßt Zweifel daran aufkommen. Eine solche Perspektive ändert allerdings nichts daran, daß er zu der Zeit, als die Pariser Kommune in blutigem Bürgerkrieg gegen die Regierung in Versailles noch um ihre Existenz kämpfte (Anfang Mai 1871), nicht doch fest an die Möglichkeit einer sinnvollen Verwirklichung des Grundsatzes „On se doit à la Société“ (aus dem Brief an Izambard vom 13. Mai 1871) im Bereich der Dichtung glaubte.

Rimbaud hatte anderes im Sinn als sich nur am poetischen Material seiner Vorgänger abzuarbeiten, sich als Neuerer dichterischer Form hervorzutun und mit Hilfe ewig-menschlicher Themen (Breton, S. 31: „la fuite des saisons, la nature, la femme, l'amour, le rêve, la vie et la mort“) seine Einbildungskraft in Szene zu setzen. Nimmt man zur Klärung seiner poetologischen Vorstellungen nicht nur den zweiten, von der Literaturkritik geschätzteren *Voyant*-Brief vom 15. Mai 1871 an Demeny, sondern zusätzlich auch den ersten vom 13. Mai an Izambard, der seine Meinung über die gesellschaftliche Verpflichtung des Dichters expliziert, so zeigt es sich, daß er gerade von der als Prostitution empfundenen, „subjektiven“ Dichtung seiner Parnassiens-Zeitgenossen weggucken will. Denn diese „moderne“, dem kaufenden Publikum gefällige Dichtung ist eine Komplizin der herrschenden Verhältnisse, da sie zu ihrem materiellen Vorteil Dekorationsfunktionen ausübt und ferne, kostbare Paradiese als Zuflucht anbietet.

„Objektive“ Dichtung, wie Rimbaud sie zu definieren versucht, paßt sich inhaltlich und damit notwendig auch formal – nicht umgekehrt! – den herrschenden Normen nicht an („du *nouveau*, – idées et formes“). Rimbaud sucht die neue Sprache nicht eines abstrakten Innovationbedürfnisses wegen, nicht um alte poetische Praktiken durch neue vom Markt zu verdrängen, sondern um die von ihm mit neuen Augen geschaute Wirklichkeit adäquat wiedergeben zu können. Diese Wirklichkeit kontrastiert allerdings mit der aus der zeitgenössischen Dichtung bekannten, absichtlich oder unabsichtlich ideologisch verzerrten. Um genauer, „objektiver“ zu sehen als seine Zeitgenossen („il arrive à *l'inconnu*“), muß er seinen durch den Sozialisationsprozeß vorstrukturierten Apperzeptionsapparat erst einmal enthemmen („par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*“), um auf diese Weise eine neue Norm zu gewinnen („*Enormité devenant norme*“).

Rimbaud vertraut in seinem Bedürfnis, die gesellschaftliche Aufgabe der Poesie zu bestimmen („L'art éternel aurait ses fonctions, comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera *en avant*.“), nicht auf die emanzipatorische Kraft der ästhetischen Form allein, die sich nur zu oft in technischen Spielereien erschöpft⁷, sondern sie muß für ihn immer auch Ausdruck neuer, die Wirklichkeit objektiv erfassender Inhalte sein, ja sie ist überhaupt nur unter dieser Bedingung möglich. Rimbaud schafft nicht

⁷ Man vergleiche Rimbauds Kritik am früheren Vorbild Banville in *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*.

„eine *andere* (Hervorhebung H. H. W.) Wirklichkeit aus der bestehenden“⁸ mit Hilfe der „befreiten“ Wörter, sondern er befreit die Wörter, um den Mißbrauch, der mit ihnen getrieben wird, aufzudecken, und stellt die Wirklichkeit dar, wie sie ist, das heißt, wie sie der klarer als seine Mitwelt sehende Dichter (*Voyant*) sieht; um diese Wirklichkeit erkennbar, sinnlich faßbar, d. h. ästhetisch gestalten zu können, muß er aber erst die Wörter aus ihrem vertrauten, sprich eingefahrenen, die Wirklichkeit ideologisch verzerrenden Gebrauch lösen oder ganz neue bilden. Nur so kann es gelingen, den Mißbrauch der Kunst als Affirmation des Bestehenden zu verhindern.

Es bleibt wohl eines der Geheimnisse der Literaturwissenschaft, wie sie es fertigbringen konnte, die beiden *Voyant*-Briefe als die wichtigsten dichtungstheoretischen Äußerungen Rimbauds dutzendfach eingehend zu interpretieren, ohne sich je die Mühe zu machen, auf die als Beispiel eingearbeiteten – wohlgemerkt, nicht nur beigelegten! – Gedichte einzugehen⁹. Der Verdacht liegt nahe, daß die von Rimbaud selbst gewählten Beispiele nicht den Erwartungen seiner Interpreten entsprachen. Die Vernachlässigung des ersten Briefes an Izambard und Rimbauds teilweise sibyllinische Wendungen ermöglichten eine Bestätigung ihrer vorgefaßten Meinung über moderne Dichtung, die durch die konkreten Beispiele nur gestört worden wäre, da diese die ganze Theorie in einem anderen Licht erscheinen lassen. Mit der folgenden Analyse des *Chant de guerre parisien* soll ein erster Versuch unternommen werden, das Versäumte nachzuholen und die Gedichte als ernstgemeinten¹⁰ und ernstzunehmenden Versuch zu betrachten, theoretische Überlegungen in die Dichtungspraxis umzusetzen.

Chant de guerre parisien

„J’ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle; je commence de suite par un psaume d’actualité.“ – so beginnt der Brief an Paul Demeny. Die Betonung liegt auf „actualité“; damit wird klargestellt, daß das Gedicht als konkretes Beispiel für die *littérature nouvelle* gemeint ist und daß es über die Wichtigkeit des Gedichts im Rahmen des Briefes keinen Zweifel geben kann¹¹. Die Wortverbindung „psaume d’actualité“, der halb scherzhafte, halb

⁸ H. Marcuse, *Kunst und Revolution*, S. 126.

⁹ *Le cœur supplicié* im Brief an Izambard vom 13. Mai 1871; *Chant de guerre parisien*, *Mes petites amoureuses* und *Accroupissements* im Brief an Demeny vom 15. Mai 1871. – H. Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956), um nur auf eine in Deutschland besonders verbreitete Einführung in die moderne Lyrik hinzuweisen, erwähnt anlässlich der ausführlichen Interpretation der *Voyant*-Briefe diese Gedichte nicht einmal. Auch die zitierten Ausgaben beschäftigen sich in ihren Kommentaren nicht mit dem Zusammenhang zwischen Briefen und Gedichten.

¹⁰ Unter *Le cœur supplicié* schreibt er ausdrücklich: „Ça ne veut pas rien dire.“

¹¹ Es ist widersinnig, das Gedicht eine „pièce de circonstance“ zu nennen (Renéville/Mouquet, S. 705) und gleichzeitig den Brief, in den das Gedicht eingefügt – nicht nur beigelegt! – ist, als den wichtigsten Rimbaudbrief zu bezeichnen.

ernste Kontrast zwischen einer altherwürdigen auf Überzeitliches gerichteten Form und der politischen Tagesaktualität läßt ahnen, wie entschieden sich Rimbaud von der seit der Restauration immer noch blühenden *Poésie sacrée* mit ihren psalmodierenden „Hymnes“, „Harmonies“ und „Elévations“ oder Sammlungen wie Leconte de Lisle's *Poèmes antiques* abwenden wird.

Diese Zeitgebundenheit – dazuhin noch an ein Ereignis, über dessen Charakter und Bewertung je nach der politischen Färbung des Interpreten die Meinungen weit auseinandergingen, – brachte es mit sich, daß das Gedicht nur als kurioses Dokument für Rimbauds Parteilichkeit Beachtung fand, von seinem Kunstcharakter aber nie die Rede war. Engagierte Dichtung kann nach einer gängigen Auffassung von Poesie eben keine Kunst sein, bzw. man spricht guter Dichtung das Engagement ab. Doch für Rimbaud ist es gerade ein Wesenszug der neuen, aus ihrem subjektiven Elfenbeinturm herausgeführten Poesie, daß sie sich auch durch neue, aktuelle Inhalte erneuert. Aktuell steht zwar im Gegensatz zu „ewig-menschlich“, bedeutet aber nicht, daß die Themen der Natur, der Liebe etc. bei entsprechender Gestaltung nicht aktuell seien. Sie sind als Antwort des Dichters auf die ihn umgebende und ihn betreffende Realität mit gleicher – nicht größerer noch kleinerer – Berechtigung Gegenstand der Dichtung wie die politischen Ereignisse.

Die im wahrsten Sinne des Wortes ‚brennend‘ aktuellen Ereignisse um die Niederwerfung der Pariser Kommune, verarbeitet Rimbaud nicht einfach zu einem gereimten Kriegsbericht aus der Sicht eines Kommunarden, wie es Renéville/Mouquet glauben machen wollen, sondern er transponiert in Anlehnung an die Jahreszeit des Neubeginns und hoffnungsvollen Aufbruchs (Mai) die reaktionären historischen Ereignisse in die (hier nur scheinbar) harmlose, traditionell-schematische Bildwelt eines Frühlingsgedichts. Daß das Thema Frühling im historischen Zusammenhang mit der Pariser Kommune eine politische Metapher, etwa vergleichbar dem ebenso traurig berühmten ‚Prager Frühling‘ darstellt und keine resignierende Flucht in romantische Naturlyrik, wird durch die gleichzeitige Referenz auf reale historische Ereignisse und Namen unterstrichen.

Die Anregung zur Bildverschränkung Frühling – Krieg erhielt Rimbaud durch F. Coppées *Chant de guerre circassien* (aus den *Poèmes divers*, 1866)¹², eines von Hunderten solide gereimter *Parnasse contemporain*-Gedichte mit exotischem Thema:

Du Volga sur leurs bidets grêles,
Les durs Baskirs vont arriver.
Avril est la saison des grêles,
Et les balles vont le prouver.

Les neiges ont fini leurs fontes,
Les champs sont verts d'épis nouveaux;
Mettons les pistolets aux fontes
Et les harnais d'or aux chevaux.

¹² Rimbaud behält aus diesem Gedicht nicht nur die Form der Überschrift bei, sondern auch die metrische: 8 Strophen, bestehend aus je 4 Achtsilbern mit reichen, z. T. homonymen Reimen.

Que le plus vieux chef du Caucase
 Bourre, en présence des aînés,
 Avec le vélin d'un ukase
 Les longs fusils damasquinés!
 Qu'on ait le cheval qui se cabre
 Sous les fourrures d'Astracan,
 Et qu'on ceigne son plus grand sabre,
 Son sabre de caïmacan!
 Laissons les granges et les forges.
 Que les fusils de nos aïeux
 Frappent l'écho des vieilles gorges
 De leur pétilllement joyeux!
 Et vous, prouvez, frères épouses,
 Que celles-là que nous aimons
 Aussi bien que nous sont jalouses
 De la neige vierge des monts.
 Adieu, femmes qui serez veuves;
 Venez nous tendre l'étrier;
 Et puis, si les cartouches neuves
 Nous manquent, au lieu de prier,
 Au lieu de filer et de coudre,
 Pâles, le blanc linceul des morts,
 Au marchand turc, pour de la poudre,
 Vendez votre âme et votre corps.

Coppée gelingt es, die im Frühjahr mit elementarer Gewalt neu ausbrechende Kampfeslust eines kriegerischen Stammes in den beiden ersten Strophen sprachlich sinnfällig zu machen durch Verschränkung der beiden Wortfelder „Frühling“ und „Krieg“. So erhält etwa in der 3. Zeile der ersten Strophe „Avril est la saison des grêles / Et les balles vont le prouver.“ das Wort „grêles“ außer der Bedeutung „Hagel“ durch den erläuternden Kontext der 4. Zeile auch noch die von „Kugelhagel“. In der zweiten Strophe wird die Verbindung zwischen den beiden Bereichen Frühling (Zeile 1 und 2) und Krieg (Zeile 3 und 4) durch das homonyme Reimwort „fontes“, das einmal „Schneesmelze“ das andere Mal „Pistolenhalfter“ bedeutet, hergestellt. Doch Coppée versteht es weder den ästhetischen Reiz dieses semantischen Spieles, geschweige denn seinen inhaltlichen Kontrast, der den Frühling als Jahreszeit der erwachenden Natur, der Liebe und der Hoffnung dem Frühling als Jahreszeit des Krieges und des Todes entgegensetzt, im Verlauf des Gedichts voll zur Geltung bringen. Die wilde Streitlust und Todesentslossenheit der Reiterhorden bleibt völlig unerklärlich, der Realitätsbezug, ihr Freiheitskampf gegen den Zaren, der sich höchstens noch aus der Verwendung des Wortes ‚Ukas‘ erahnen ließe, wird zugunsten pittoresker Effekte unterdrückt.

Die Verlegung eines solchen *chant de guerre* aus den tscherkessischen Bergen nach Paris (*Chant de guerre parisien*) kommt einem Einbruch der wildesten östlichen Barbarei in die zivilisierteste westliche Stadt gleich; der Kontrast wird noch ironisch verschärft durch die syntaktische Parallelität der Titel und die morphologische und vokalische Ähnlichkeit der beiden

Adjektive „circassien“–„parisien“. Doch Rimbauds neue Literatur interessiert nicht so sehr, was im fernen Asien passiert, sondern er benützt das kontrastive Schema Frühling–Krieg zu einem „psaume d’actualié“. Die objektive Dichtung, wie er sie versteht, flüchtet sich nicht ins Exotische, sondern sie behandelt das Nächstliegende und gibt dem poetischen Aufwand erst eine Funktion und einen Sinn. Rimbaud parodiert also Coppée nicht so sehr, als daß er zeigt, was man mit einem poetischen Einfall anfangen kann.

Der von Coppée benutzte Kunstgriff, Frühlingserwachen der Natur und elementares Ausbrechen der Kriegslust kurze Zeit durch ein Spiel mit Homonymen („fontes“, „grêles“) zu verschränken, wird von Rimbaud konsequent auf das gesamte Gedicht ausgeweitet. Es werden nicht nur ein, zwei Dinge durch Metaphorisierung zur Deckung gebracht, sondern er schildert in einer Art Reihen-Metapher einerseits die historischen Ereignisse (seit dem 2. April Beschuß des aufständischen Paris mit Granaten durch die Truppen der nach Versailles geflohenen Regierung Thiers, die sich auf eine konservative, grundbesitzende Mehrheit in der Nationalversammlung – *les Ruraux* – stützt und mit den Paris noch umschließenden feindlichen Deutschen gemeinsame Sache macht; langsames Vorrücken der Versailler Truppen auf Paris) und transponiert diese Ereignisse gleichzeitig in die Bildwelt eines Frühlingsgedichts. Der Reiz und der Ernst des Unterfangens liegt in den Verfremdungen, die beide Bedeutungsfelder dadurch erfahren und in dem prekären Gleichgewicht, in dem die beiden normalerweise weit auseinanderliegenden semantischen Bereiche zueinander stehen.

CHANT DE GUERRE PARISIEN

Le printemps est évident, car
 Du coeur des Propriétés vertes,
 Le vol de Thiers et de Picard
 Tient ses splendeurs grandes ouvertes!
 O Mai! Quels délirants culs nus!
 Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières,
 Écoutez donc les bienvenus
 Semer les choses printanières!
 Ils ont schako, sabre et tam-tam,
 Non la vieille boîte à bougies;
 Et des yoles qui n'ont jam... jam...
 Fendent le lac aux eaux rougies!
 Plus que jamais nous bambochons
 Quand viennent sur nos fourmilières
 Crouler les jaunes cabochons
 Dans des aubes particulières:
 Thiers et Picard sont des Éros,
 Des enleveurs d'héliotropes,
 Au pétrole ils font des Corots:
 Voici hannetonner leurs tropes...
 Ils sont familiers du Grand Truc!...
 Et couché dans les glaïeuls, Favre
 Fait son cillement aqueduc,
 Et ses reniflements à poivre!

La grand'ville a le pavé chaud
 Malgré vos douches de pétrole,
 Et décidément, il nous faut
 Vous sécouer dans votre rôle ...

 Et les Ruraux qui se prélassent
 Dans de longs accroupissements,
 Entendrons des rameaux qui cassent
 Parmi les rouges froissements.

Der schon zwischen Überschrift und erster Zeile klaffende Zwiespalt zwischen den beiden Bereichen „Wonnemonat Mai“ und „kriegerisch-blutiger Mai“, läßt die historischen Ereignisse umso barbarischer und widernatürlicher erscheinen. Rimbaud versucht nun mit Hilfe einer ausgeklügelten poetischen Technik, den Kriegshandlungen und ihren Urhebern in sarkastischem Kontrast den Stempel des Frühlings aufzuprägen. Um den gewollten Kunstcharakter und die Doppelbödigkeit eines solchen Unterfangens klarzustellen, fällt Rimbaud gleich ironisch – unterstützt durch die an klassischem Maß gemessen „unmögliche“ rhythmische Gliederung – mit der Tür ins Haus: „Le printemps est évident, car [...]“, was soviel heißen soll wie: Falls Ihr es aus lauter Kampfesfeier nicht merken solltet, es ist Mai, es ist Frühling! Alles was ihr erlebt, kündigt den Frühling an! (Der Krieg als eine Art optische Täuschung!) Und zum Beweis seiner Behauptung läßt er alle üblichen Requisiten¹³ einer poetischen Frühlingsidylle auffahren: grünende Wiesen, einfallende Vögel, Blumen, Amouretten, warmen Frühlingsregen, Feststimmung, Im-Gras-Liegen, Schlendern und Träumen in der herrlichen Natur.

Die einzelnen Strophen werden auf diese Weise mit Ausnahme weniger Zeilen systematisch zwei-deutig: sie lassen sich als ein – zugegebenermaßen etwas eigenartiges – Frühlingsgedicht oder/und als Schilderung der Ereignisse aus der Sicht eines Kommune-Sympathisanten¹⁴ lesen. Um zwei so wider-

¹³ ... und nicht nur einen „symbolisme floral“ (Renéville/Mouquet, S. 706).

¹⁴ Die seitherigen Kommentare zum Gedicht beschränken sich auf diesen Aspekt (vgl. A. Adam, S. Bernard); Renéville/Mouquet (S. 705f.) führen in diesem Zusammenhang einen Musterfall einseitiger Geschichtsbetrachtung vor. Die Wiedergabe der historischen Ereignisse ist scheinbar objektiv und folgt dem Faden der historischen ‚Fakten‘. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: ein Ausdruck wie „la capitale tombée aux mains des insurgés“ suggeriert unrechtmäßige kriegerische Handlungen einer Minderheit – dabei war der Kommunarat aus allgemeinen und freien Wahlen in Paris hervorgegangen. Außerdem wird ohne Kommentar davon berichtet, daß die Versaillais ein 100 000-Mann-Heer gesammelt hätten, um Paris wiederzuerobern („repandre“): das setzt stillschweigend voraus, daß Paris von der Kommune erobert worden ist (s. o.) und daß eine friedliche Einigung unmöglich war.

Die Feststellung „[les insurgés] prennent l'offensive“ ist zwar richtig, schiebt aber alle Schuld am Bürgerkrieg der Kommune zu, da sie verschweigt, daß Thiers sämtliche Verhandlungsangebote strikt ablehnte und nur deshalb noch nicht früher angegriffen hatte, weil er sich erst von Bismarck die Truppen dazu liefern lassen mußte (vgl. unten Anm. 20); von „armée régulière“ kann keine Rede sein, sie wurde speziell zu diesem Zwecke zusammengestellt. Schließlich wird die Schuld

strebende und unvereinbare Bedeutungsbereiche wie Bürgerkrieg und Frühling zusammenzuspannen, bietet Rimbaud seine ganze sprachliche Virtuosität auf.

Zwei kontrastive Bildbereiche (Frühling–Bürgerkrieg) und die dazugehörigen Wortfelder werden mehr oder minder gewaltsam zur Deckung gebracht. Fast jedes Wort erhält durch den Kontext zusätzlich zu der üblichen Bedeutung innerhalb seines normalen Wortfeldes eine kunstvoll oktroyierte innerhalb des anderen, die umso stärker wirkt, je unmöglicher es scheint, ein *tertium comparationis* entdecken zu können, und je größer der Kontrast zwischen ursprünglicher und erzwungener metaphorischer Bedeutung ist.

Unter den phonologischen Textkonstituenten, die diese Bildverschränkung lautlich unterstützen, fallen neben den reichen Reimen¹⁵ besonders die Alliterationen der ersten Strophe auf, die die Zeilen im Hakenstil aneinanderbinden:

Le printemps est évident, car
Du coeur des *Propriétés vertes*,
Le vol de *Thiers* et de *Picard*
Tient ses splendeurs grandes ouvertes!

Am raffiniertesten wird die poetische Technik der *ein* Bild gewordenen *Zweideutigkeit* allerdings im semantischen Bereich: nachdem ausdrücklich („évident“) auf den Frühling hingewiesen wurde, erwartet man nach dem stimmungsvollen „coeur“, als dem Ausgangspunkt des Vogelflugs („vol“), geographische Bezeichnungen wie etwa ‚prairies‘, ‚prés‘ oder ‚champs‘ (wie im Gedicht Coppées). Stattdessen wird man von einem großgeschriebenen prosaischen „Propriétés vertes“ vor den Kopf gestoßen.

Die ungewöhnliche Wortwahl ebenso wie die Großschreibung hat eine Signalfunktion. „Propriétés“ fügt sich in zwei verschiedene semantische Bereiche ein, einmal als „Grundbesitz“ in den politisch-ökonomischen und zum anderen als „Ländereien“ in den der Natur nahestehenden geographischen. Der Leser wird durch das Signal „P...“ auf den Bedeutungsbereich hingewiesen, der sich nicht wie der geographische zwanglos in das Frühlingbild einfügt, wenn auch sein politischer, hinter dem ökonomischen versteckter Inhalt erst durch das die ebenfalls großgeschriebenen „Ruraux“ („parti des gros

an den blutigen Straßenkämpfen allein der Kommune in die Schuhe geschoben – sie hätte sich eben rechtzeitig ergeben sollen! –: „Le Comité Central fait alors engager par ses troupes une bataille de rues [zu einem Krieg gehören bekanntlich immer mindestens zwei!] qui devait donner lieu pendant une semaine à tant de combats fratricides et d'incendies que l'histoire en a retenu le souvenir sous le nom de la Semaine de Mai.“ (Daß das Gedicht schon *vor* dieser berüchtigten Woche geschrieben wurde, hat schon Adam – S. 881 – berichtet.)

¹⁵ Die Randbemerkung Rimbauds (Renéville/Mouquet, S. 705): „Quelles rimes! ô quelles rimes!“ macht seine ironische Distanzierung von dieser Art Reimerei deutlich; als Beispiel sollen hier nur die über eine *rime riche* hinausgehenden Reime aufgeführt werden: pétrole: rôle, accroupissements: froissements; vertes: ouvertes; héliotropes: tropes; Asnières: printanières; bambochons: cabochons; fourmilières: particulières; sowie die Assonanz in: sont des Eros: font des Corots.

propriétaires' fonciers“¹⁶; Karl Marxens „Krautjunker“) der letzten Strophe klar wird. Allerdings wird „Propriétés“ durch das Adjektiv „vertes“ wieder an den semantischen Bereich des Frühlings und der Natur gebunden, wodurch der schon stutzende Leser vorläufig beruhigt und in seiner Erwartung eines Frühlingsgedichts bestärkt wird. So sehen sich in der Wortgruppe „cœur des Propriétés vertes“ unvereinbare Gegensätze, nämlich Frühlingsgefühle und Großgrundbesitzer-Kriegslager, zusammengespant.

Auch das Wort „cœur“, das im Zusammenhang mit den Frühlingswiesen nur ein poetischer Ersatz für eine farblose Präposition wie „mitten aus“ zu sein schien, wird semantisch polyvalent durch die polit-ökonomische Bedeutung von „Propriétés“: den Ruraux der Versailler Nationalversammlung werden ironisch „herzliche“ Motive für die Repression der sozialistischen Pariser Kommune unterstellt. Als bitterer Hohn entpuppen sich ebenso später die großartige Prachtentfaltung des Frühlings, die mit dem Einfall der zurückkehrenden Zugvögel einhergeht („tient ses splendeurs grandes ouvertes“), sowie die „choses printanières“ und die „cabochons“, die kostbare Frühlingspräsente suggerieren, mit denen die nach tristem Winter willkommenen Frühlingsboten („les bienvenus“) zur allgemeinen Feststimmung in den Pariser Vororten („plus que jamais nous bambochons“) beitragen. Frühlingsboten par excellence sind die (Zug-)Vögel. Statt der nach „vol“ (die Bedeutung „Diebstahl“ klingt selbstverständlich ebenfalls mit) zu erwartenden Vogelnamen wird man von eigenartigen Metaphern für diese Vögel überrascht, zwei Eigennamen von Mitgliedern der Versailler Regierung, dem des Ministerpräsidenten Thiers und dem des Innenministers Picard. Die Vermutung liegt nahe, daß Rimbaud hier die Metapherntechnik der zweiten Zeile fortsetzt. Doch welche Vögel bzw. Vogelnamen geben sich zu dergleichen Zweideutigkeiten her wie das Wort „Propriétés“, das heißt, welche Namen haben sowohl ornithologische als auch politische Bedeutungen? Thiers und Picard, beide an der politischen Entscheidung über das Massaker wesentlich beteiligt, müssen mit ihren Namen herhalten: seltsame „Galgenvögel“!

Die beiden Namen lassen sich nicht nur als Eigennamen historischer Personen lesen – damit fielen sie ja aus dem semantischen Bereich eines Frühlingsbildes heraus –, sondern in dieser Naturidylle müssen sie auch als Gattungsnamen von Vögeln gelesen werden können. Wie verwandeln sich nun „Thiers et Picard“ in Boten eines glanzvollen Frühlingserwachens?

Relativ einfach ist die Metamorphose beim Namen „Picard“. Streicht man von /pika:r/ das als pejorativ bekannte Suffix /a:r/ ab, so erhält man den Vogelnamen /pik/ = „pic“ (Specht). Umgekehrt genügt es, das Stamm-morphem /tjers/ aus der Lautfolge /tjersepika:r/ durch das verniedlichende Suffix /øle/ zu ergänzen, um zu /tjersøle/ = „tiercelet“ (männl. Raubvogel) zu gelangen. Beide Male handelt es sich beim Wechsel vom Vogel- zum Eigennamen um einen bedeutungsmäßig negativen Suffixwechsel (Anfügen von -ard bzw. Verlust des verniedlichenden Suffixes -elet). Thiers und Picard

¹⁶ Renéeville/Mouquet, S. 706.

stellen folglich im Kontext der ersten Strophe auf der Bedeutungsebene des Frühlings eine monströse Verballhornung und Vergröberung früher harmloser Vogelnamen dar.

Daß bei der Auswahl der Namen nicht der Zufall entschied, zeigt sich darin, daß Rimbaud andere Namen *nicht* gewählt hat. Historische Persönlichkeiten auf Seiten der Versailler Regierung wie Vinoy oder MacMahon waren als militärische Befehlshaber wesentlich unmittelbarer mit den Ereignissen verknüpft als etwa der Innenminister Picard, aber ihre Namen haben sich eben nicht zu einer solchen sprachlichen Akrobatik hergegeben. Außerdem liefert Rimbaud selbst noch zusätzliche Hinweise darauf, daß /tjers/ und /pika:r/ als verdorbene Vogelnamen zu interpretieren sind.

Die „*délirants culs nus*“ erinnern an die vorige Gleichsetzung der beiden Politiker mit Vögeln. „Cul“ in Verbindung mit einem Farbadjektiv wird nämlich ähnlich wie das deutsche „Schwanz“ („Rotschwänzchen“) im Französischen häufig zur Bildung von Vogelnamen benützt¹⁷. Die von der lauen Mailuft („O Mai!“) „verzückten Nachtschwänzchen“ sind nicht nur eine neue Vogelart, sondern ihr Name dient gleichzeitig als Schimpfwort, („verrückte Nachtärsche“) das dem Schmerzensruf „O Mai!“ folgt, da die Exemplare dieser Vogelart, sprich: die Versaillais, doch nicht so ganz für die richtige Stimmung sorgen, wie sie die dritte und vierte Strophe zu schildern scheinen. Denn auch in diesen Strophen herrscht die gewohnte Doppelbödigkeit. Die „*splendeurs grandes ouvertes*“ entladen sich in einem rauschenden Frühlingsfest („*plus que jamais nous bambochons*“), dessen Höhepunkt eine Art Feuerwerk („*jaunes cabochons*“) im Morgengrauen darstellt und das die Wohnblocks („*fourmilières*“) in ein eigenartiges Licht taucht („*aubes particulières*“). Uniformierte („*ils ont schako*“) sorgen für Musik („*tam-tam*“), gleichzeitig gleiten Nachen über einen See („*des yoles [...] fendent le lac aux eaux rougies*“), deren Lichter sich im Wasser spiegeln. Die Desillusion ist jedoch in diesem heiteren Bild schon mitenthalten: die Uniformierten gehören zu keiner Musikkapelle, denn sie tragen Säbel und spielen nicht zum Freudentanz auf, sondern sie trommeln mit drohenden Wirbeln zum Angriff im Morgengrauen. Der martialische Rhythmus der Zeile („*ils ont schako, sabre et tam-tam*“), der in dem am ehesten noch durch seine lautlichen Qualitäten zu erklärenden Reim „*jam ... jam ...*“¹⁸ nachhallt, steht mit dem vierfach wiederholten [a] und den harten Konsonanten [ʃ], [k], [s], [t], [t] im scharfen Kontrast zu der vorangehenden, ohne Zäsur in gleichmäßigem Rhythmus

¹⁷ Laut Robert (*Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1958ff.) gibt es folgende Zusammensetzungen mit ‚cul‘ als Vogelnamen: ‚cul-blanc‘ Strandläufer etc.; ‚cul-rouge‘ = ‚pic épeiche‘ (vgl. den Eigennamen Picard) Buntspecht; ‚cul-rousset‘ Grasmückenart; dazuhin kommen noch die Zusammensetzungen ‚cul-doré‘ und ‚cul-brun‘ für den Seidenspinner (Schmetterling).

¹⁸ Falls „*jam ... jam ...*“ auf das harmlose Kinderliedchen „*Il était un petit navire, qui n'avait ja ..., ja ..., jamais navigué*“ anspielen sollte, würde der Kontrast zwischen dem ursprünglich spielerischen Vergnügungscharakter der Boote und ihrer kriegerischen Verwendung unterstrichen.

und mit weichen Konsonanten ([v], [l], [b], [z]) dahinfließenden Zeile und unterstreicht so den Widerspruch zwischen Erwartung und eingetretener Wirklichkeit. Der See wird nicht von Lampions oder Freudenfeuern gerötet, sondern vom Flackern der Häuser, die in Brand geschossen wurden.

Der Gegensatz zwischen den ärmlichen, übervölkerten Behausungen („fourmilières“) und den auf sie niederregnenden Diamanten („jaunes cabochons“) spiegelt ironisch den Klassegegensatz zwischen den belagerten Kommunalen und den „kostbare“ Gaben spendenden Angreifern. Die vorangehende vierte Strophe und damit die erste Hälfte des Gedichts endet mit einem Doppelpunkt nach „aubes particulières“. Die fünfte und die folgenden Strophen zeigen die Folgen des „Frühlingsfestes“ bzw. beurteilen sie die geschilderten historischen Ereignisse.

Zum Frühling gehört die Liebe („Eros“); sie schmückt sich mit Blumen („héliotropes“) und setzt ihre Begeisterung in künstlerische Aktivität um („font des Corots“). Nur heißen die Amouretten leider Thiers und Picard – die hier schon zum zweitenmal als „Geflügel“ erscheinen – die Blumen sind gestohlen („enleveurs d'héliotropes“) und die beiden malen nicht in Öl, sondern sie lassen Brandbomben durch die Luft schwirren („Au pétrole ils font des Corots: / Voici hannetonner leurs tropes . . .“), ultima ratio einer Propaganda, die Argumente durch Phrasen bzw. Bomben ersetzt. Anstatt der Liebe und der Kunst förderlich zu sein, wie es Staatsmännern geziemt, denen das Glück des von ihnen regierten Volkes am Herzen liegt, werden Thiers und Picard als „Nullen“ (Lies: [dezero] = des Zéros), als eine Art lächerliche Anti-Prometheen, nicht als Schöpfer, sondern als Zerstörer menschlicher Kultur geschildert. Denn „Eros“ gereimt auf „Corots“ weist neben Zéros in Verbindung mit „enleveur d'héliotropes“ auch auf „Héros“¹⁹; doch sind die beiden ‚Helden‘ keine Heroen wie der im Brieftext erwähnte „valeur de feu“, Prometheus, der das Feuer von der Sonne (Helios) raubte, sondern nur lächerliche Sonnenblumen-Klauer bzw. -zerstörer („enleveur d'héliotropes“), da ihre Granaten Häuser und Gärten verwüsten. Ihr Kulturschaffen äußert sich im Gegensatz zu Corot, dem Maler friedlicher Natur in silbergrauem Morgenlicht („aubes“), nicht in Ölgemälden (pétrole“), sondern in Schönrednerei („tropes“) und in der Zerstörung der Stadt durch Brandbomben („pétrole“), die Paris mit eigenartigem Kunstlicht beleuchtet („aubes particulières“). Das Feuer bezeichnet nicht wie bei Prometheus den Beginn der Zivilisation, sondern das Feuer wird in den Händen von Leuten wie Thiers und Picard zur Zerstörung der Kultur eingesetzt.

Das Doppelspiel geht weiter mit dem „Grand Truc“, der in der doppelten Großschreibung neben der eigentlichen Bedeutung eine absichtliche Verdrehung von „Grand Turc“ darstellt. Damit ist sowohl die Verbindung zum

¹⁹ Das ‚h aspiré‘ verhindert zwar die Liaison, doch kam es Rimbaud nicht in erster Linie auf hundertprozentige Lautreinheit an, wenn sich dadurch überraschende, sich auf die beiden gegensätzlichen Bereiche beziehende semantische Polyvalenzen ergaben: das beweist der Reim [ero] (statt [eros]): [coro].

Exotischen Coppées, – die Tscherkessen flohen vor dem Zaren größtenteils in die Türkei – als auch zum deutsch-französischen Krieg hergestellt. Der Titel „Großtürke“ (Robert: „empereur des Turques“) verweist auf den deutschen Kaiser (18. Januar 1871 Kaiserproklamation) bzw. auf Bismarck, mit dem das ganze Spiel („Grand Truc“) der Vernichtung der Kommune abgekartet ist²⁰. Unterhändler bei diesen Machenschaften ist Favre, auf dessen unterwürfige Haltung und Tränenreichtum bei den demütigenden Verhandlungen mit Bismarck hingewiesen wird („Favre/Fait son cillement aqueduc, / Et ses reniflements à poivre!“). Gleichzeitig aber erinnert seine Haltung an genüßliches und gefühlvoll-tränenreiches Träumen auf einer blühenden Frühlingswiese.

Zum Frühling gehört schließlich Wärme und Regen; für beides sorgt Thiers gleichzeitig, denn Petroleum ist flüssig („douches“) und heizt gleichzeitig („le pavé chaud“); mit „malgré“ wird das kausale Verhältnis „douches de pétrole“ > „pavé chaud“ ironisch in ein adversatives umgedeutet. Um die Idylle vollständig zu machen, liegt nicht nur Favre in den Blumen, sondern auch die „Ruraux“ – und damit schließt sich der Kreis zu den im Anfang evoozierten „Propriétés vertes“ – machen es sich zur Verrichtung ihrer Geschäfte bequem unter dem Rascheln der Büsche, das sich aber wie das knisternde Geprassel von Bränden anhört.

Vergleicht man abschließend die Gedichte Rimbauds und Coppées, so wird einsichtig, was die neue, objektive Poesie von der alten, subjektiven unterscheidet und warum *Chant de guerre parisien* als erstes Muster in den Brief an Paul Demeny aufgenommen wurde. Zwar fällt Rimbauds Urteil über Coppée, dem er immerhin großzügig „talent“ bescheinigt, verhältnismäßig günstig aus, aber eine Poesie-Lektion („J'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle“) scheint er doch nötig gehabt zu haben, und sie wird ihm gleich schriftlich erteilt.

Auch ein zeitgenössischer Leser dürfte wohl kaum bemerkt haben, daß sich Coppées Gedicht auf konkrete geschichtliche Ereignisse bezieht. Zwei Jahre vor der Veröffentlichung des *Chant de guerre circassien*, nämlich 1864, war es dem russischen Zaren nach jahrzehntelangen Kämpfen endgültig gelungen, den Widerstand der kaukasischen Stämme – zuletzt der Tscherkessen – zu brechen und sie seinem Reich einzuverleiben. Coppée zerrinnt der löbliche Vorsatz (hatte er ihn überhaupt?), den Freiheitskampf eines unterdrückten Volkes zu bedichten, zwischen den Verszeilen, und es bleiben ihm nur der exotische Reiz fremdklingender Namen („Circassien“, „Volga“.

²⁰ Bismarck erlaubte Thiers eine Aufrüstung über die im Waffenstillstandsvertrag vereinbarte Höchstzahl von 40 000 Mann hinaus und entließ Truppen vorzeitig aus der Gefangenschaft, sodaß Mac Mahon mit einem 130 000-Mann-Heer gegen die Kommune anrücken konnte, während die deutschen Truppen zusätzlich noch den Belagerungsring im Norden und Osten von Paris dicht hielten. (Vgl. dazu die Déposition de M. Thiers, in: E. Villetard, *L'Insurrection du 18 mars*, Paris, 1872, S. 456–471.)

„Caucase“, „Baskirs“, „Astracan“, „ukase“, „caimacan“, „damasquiné“) und die völlig von ihrem historischen Kontext gelöste Kampfeswut und stolze Todesverachtung irgendwelcher Halbwilder. Daß es sich um einen Kampf gegen das zaristische Rußland handelt, konnte selbst ein informierter Leser allein aus der einen theatralischen Gebärde schließen, in der der Stammesälteste den Ukas („Erlaß des Zaren“) zum Stopfen seines Vorderladers benützt. Kein Wort über die Gründe des Kampfes oder über die Grausamkeit des Krieges, im Gegenteil, der Krieg ist eine Art ‚Naturereignis‘ wie der Frühling und wird wort-spielerisch mit ihm identifiziert. Man gewinnt den Eindruck, als sei er für diese Nomadenstämme kein Übel, sondern eher willkommener und amüsanter Sport („pétitement joyeux“) und ihr Aufbruch in erster Linie eine malerische Augenweide („harnais d'or“, „longs fusils damasquinés“, „cheval qui se cabre“, „Fourrures d'Astracan“, „sabre de caimacan“). Das Exotisch-Erlesene wird noch verstärkt durch den gehobenen Stil, der sich nicht nur reichlich mit fremdsprachigen Wörtern aufputzt, sondern auch ein gepflegtes französisches Vokabular, in kompliziert gefügten, rhythmisch einwandfreien Sätzen verwendet und zu möglichst reichen Reimen zusammenfügt.

Das Ganze ist in Rimbauds Augen artistisch gekonnte Spielerei, aber eben Spielerei, die nur Erkenntnisse über die Virtuosität des Dichters (subjektiv), aber keine über den Gegenstand des Gedichts (objektiv) vermittelt. Rimbaud hat sich zum Ziel gesetzt, ein Gegenbeispiel, objektive Poesie, zu schaffen: daher auch die deutliche Reminiszenz an den Coppée-schen Titel. Die neue Dichtung verzichtet nicht auf Artistik; so ist sie gegen den Vorwurf gefeit, sie könne es eben nicht besser. Im Gegenteil, sie bietet noch mehr Kunstfertigkeit auf als das Vorbild, allerdings nicht als Selbstzweck, sondern im Dienste des Gedicht-Objekts. Daher behält Rimbaud den äußerlichen, formalen Rahmen peinlich genau bei, zudem übertrifft er – fast parodistisch – Coppée noch in reichen und reichsten Reimen („Quelles rimes! ô quelles rimes!“) und er vollendet virtuos die von Coppée nur kurz angedeutete Bildverschränkung von Frühling und Krieg, indem er sie zum bedeutungsträchtigen Zentrum seines Gedichts erweitert.

Das Gedicht entwickelt parallel zwei geschlossene assoziative Systeme²¹ (Pariser Kommune – Frühling), die außer der Zeitbestimmung Mai nichts gemeinsam haben; im Gegenteil, das tertium comparationis dieser *métaphore primaire*, nämlich Neubeginn, Aufbruch in eine bessere Zeit, Freude wird in dem einen der beiden Systeme, dem der Pariser Kommune, durch den Gang der Dinge Lügen gestraft.

Der Mechanismus der *sélection réciproque*, der nur diejenigen Komponenten in dem einen System zuläßt, die Entsprechungen im anderen haben, wird zwar dazu benützt, die oberflächlichen Unterschiede zu minimalisieren, sei es

²¹ Vgl. zur folgenden Terminologie M. Riffaterre, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, in: *Langue française* 1 (1969), S. 46ff.

durch sinnverwandte Wörter („Propriétés“ statt „prés“, „pétrole“ statt „huile“), sei es durch lautliche Übereinstimmungen („Thiers et Picard“ statt „thiercelet“ und „pic“, „Eros“ statt „zéros“ bzw. „héros“) und so eine Verwendung in beiden parallelen Systemen zu ermöglichen, jedoch wird die Bedeutung einer solchen Metaphernbildung, ihre *non-acceptabilité*, die die auf den ersten Blick akzeptable Metapher Mai als Irreführung erweist, umso deutlicher, je schwieriger die *sélection réciproque* zu bewerkstelligen ist, d. h. je weniger die jeweiligen Referenzen der beiden Systeme inhaltlich übereinstimmen. Der essentielle Widerspruch zwischen den Erwartungen des Pariser Volkes im Frühjahr 1871 und den tatsächlichen historischen Ereignissen wird nur gewollt mühsam durch eine oberflächliche Koinzidenz der Laute kaschiert.

Dadurch wird auch die ästhetische Form zu einem Teil der Bedeutung, Rimbaud beschränkt sich nicht darauf, aktuellere und ‚näher-liegende‘ Gegenstände in seinen Gedichten zu behandeln, sondern er befreit auch die ästhetische Vermittlung aus dem bloß Dekorativen und Unverbindlichen. Das Land der Tscherkessen liegt plötzlich mitten in Paris. Rimbauds ‚Exotik‘ haftet an den kaum an poetische Verwendung gewohnten Namen der Pariser Vororte („Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières“) und denen seiner prachtvollen ‚Exoten‘ Thiers et Picard. Die Art und Weise der Metaphernbildung macht deutlich, daß der Krieg nur durch raffinierte sprachliche Täuschungsmanöver als Naturereignis wiedergegeben werden kann, daß die Darstellung der Ereignisse um die Pariser Kommune durch die Versailler Regierungspropaganda, die zu lesen Rimbaud in der Provinz verurteilt war, nämlich Rettung des Vaterlands im Interesse des Volkes, zynische Volksverdummung darstellt. Thiers ist nicht gewillt, dem ‚natürlichen‘ Aufbruch in die neue Zeit („Pariser Frühling“) tatenlos zuzuschauen, er versucht als barbarischer Anti-Prometheus das Rad der Geschichte mit Gewalt zurückzudrehen. Rimbaud gelingt es, im Gegensatz zu Coppée, sowohl die Kontrahenten seines Kampfes deutlich erkennbar gegeneinander zu stellen als auch zudem noch innerhalb seiner doppelbödigen Metaphorik die Gründe für die Auseinandersetzung zu nennen. Es ist ein Kampf zwischen Reich und Arm, zwischen Besitzenden („Propriétés vertes“, „Ruraux“) und Habenichtsen („nos fourmilières“).

Doch die Großgrundbesitzer lassen sich nichts nehmen und gehen zum Angriff über. Die Zurückeroberung der Macht durch die Ruraux wird von Rimbaud wie die Inszenierung eines gigantischen Frühlingsfestes zum Vergnügen des Volks dargestellt, das von den Versaillais mit Pomp ausgerichtet wird („tient ses splendeurs grandes ouvertes“, „cabochons“): das Nehmen erscheint ideologisch verzerrt als Geben, als ‚Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung‘.

Rimbaud nimmt in seinem Gedicht die Maxime „On se doit à la Société“ in dem Sinne ernst, den er im Brief an Izambard auseinandersetzte. Wie im Brieftext stellt er sich gegen die Mächtigen, gegen die geltenden Normen der Gesellschaft auf die Seite der bekämpften Arbeiter, der Klasse, die für ihn die Zukunft verkörpert (*Le Forgeron*).

Eine klare politische Aussage widerspricht durchaus nicht der hohen Meinung von Poesie, die er hegt, ganz im Gegenteil, gerade diese hohe Meinung verlangt gebieterisch eine solche Stellungnahme. Daher schließt das Gedicht auch mit einer unverhüllten Drohung an die Ruraux:

Et décidément, il nous faut
 Vous secouer dans votre rôle ...
 Et les Ruraux qui se prélassent
 Dans de longs accroupissements,
 Entendront des rameaux qui cassent
 Parmi les rouges froissements.

Coppées Stilisierung des Krieges als Naturphänomen ist ja durchaus auch eine Stellungnahme, indem sie den Kampf verharmlost und die Ursachen und den Gegenstand des Krieges verschweigt. Er hindert mit einer solchen Poesie des falschen schönen Scheins, die nur das ästhetisch vermittelt, was dem Dichter oberflächlich reizvoll erscheint, den Leser daran, die Wirklichkeit zu erkennen, und bietet ihm stattdessen kurzlebigen und falschen Trost.

Die traditionellen Majuskeln von „L'Azur“, „L'Idéal“ oder „Le Beau“ weichen den neuen, mit denen die realen, materiellen Kräfte versehen werden, die das Schicksal Frankreichs bestimmen und seinen sozialen Fortschritt hemmen („Propriétés“, „Ruraux“). Der ungebrochen hohe Stil Coppées zeigt den Krieg von seiner „Parade“-Seite, Rimbauds Stilbrüche wie zum Beispiel in der ersten Strophe die ‚deplacierte‘ Zäsur der ersten Zeile und die ebenso unkonventionelle Verwendung der Wörter „Propriétés“, „Thiers et Picard“ etc. geben dagegen wie ein Röntgenbild den hinter der Fassade des Frühlingsfestes liegenden tiefen Bruch wieder, der zwischen dem sich schon nahe am Ziele wahnenden Glücksverlangen des Volkes und seiner Unterdrückung durch die Versaillais klappt.

Rimbaud stellt in dieser Absicht gewissermaßen die poetische Technik früherer Zeiten vom Kopf auf die Füße: die prosaische Realität wird nicht durch Metaphern ersetzt, poetisch verwertbar gemacht und gleichzeitig verfälscht, sondern die bittere historische Realität weist umgekehrt den Frühling als bloße poetische Fiktion aus, als ein Symbol einer glückhaften Zukunft, mit allem was dazugehört: Liebe, Freude, Leben, Licht und Wärme. Statt die schlechte Wirklichkeit zu verschleiern, macht die Dichtung den Verschleiernungsprozeß sprachlich sichtbar dadurch, daß sie die wahren Namen der Dinge auf einer Ebene verwendet, die früher der Metapher vorbehalten war. Das Symbol des Frühlings, des Aufbruchs in ein neues Zeitalter bleibt trotzdem, wenn auch in seiner Verwirklichung durch die historischen Ereignisse verhindert, als utopischer Entwurf erhalten.

Für den Rimbaud der *Voyant*-Briefe ist solchermaßen politisches Engagement tatsächlich auch, d. h. zusammen mit der Wahl des Themas, ein Problem künstlerischer Technik, da er sich zur Kunst und nicht zum Straßenkampf berufen fühlte („Je serai un travailleur: c'est l'idée qui me retient quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris, – où tant de travailleurs meurent pourtant tandis que je vous écris!“), trotz seiner Solidarität mit den

im Ausstand befindlichen Arbeitern („Travailler maintenant, jamais, jamais: je suis en grève.“).

Künstlerische Technik ist für Rimbaud kein technisches Virtuosen-tum, noch kann sie gar ein Engagement ersetzen, ihre Funktion besteht darin, das Engagement poetisch zu artikulieren. Der Dichter überläßt die Frucht seiner Bemühungen dadurch keiner beliebigen, affirmativen oder emanzipatorischen Deutung, daß er die Erkenntnis der Realität fast wissenschaftlich fördert (der Dichter als „suprême Savant“) und damit dem sozialen Fortschritt dient (der Dichter als „multiplicateur de progrès“). Rimbaud knüpft darin an die romantisch-progressistische Tradition an, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß er sie in seinem Werk mit den Errungenschaften des poetischen ‚Höhenkamms‘ seiner Zeit zu verbinden versucht. Eine solche Verbindung ist für ihn nichts Äußerliches, vielmehr ist sie im Wesen der Dichtung begründet. Nur die entwickeltste poetische Technik ist fähig, die jeweilige Wirklichkeit adäquat wiederzugeben, und gleichzeitig verlangt die dichterische Aufgabe, zur Erfassung und Gestaltung der Wirklichkeit beizutragen, immer neue Innovationen eben dieses poetischen Instrumentariums.

Rimbaud „kleidet“ die Wirklichkeit nicht etwa „in ein poetisches Gewand“, in der Absicht, ihre Gebrechen zu verhüllen oder nichtvorhandene Reize vorzutäuschen, sondern er gestaltet sie, um die von ihm als wahr erkannten Wirklichkeitsformen sichtbar zu machen; dieser Aufgabe dienen auch die beiden folgenden Gedichte des Briefes an Demy: *Mes petites amoureuses* und *Accroupissements*. Baudelaire hatte den ästhetischen Reiz des Bösen und Häßlichen für die Poesie entdeckt, Rimbaud versuchte den Reiz mit der Erkenntnis zu verbinden. Um diese Art dichterischer Erkenntnis bemühte er sich bis zu seinen letzten Dichtungen, wenn auch von immer stärkeren Zweifeln an der Berechtigung und an der Wirkung seiner Arbeit geplagt (*Conte, Alchimie du verbe*). Aus seinem schließlichen Verstummen jedoch zu folgen, daß sein Versuch, Engagement in der Dichtung „aufzuheben“, endgültig gescheitert sei, ist zumindest voreilig.

Die Abkürzungen A. Adam, Renée/Mouquet, S. Bernard beziehen sich auf die gängigen Werkausgaben:

Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes, Texte établi et annoté par Rolland de Renée et Jules Mouquet*, Paris, Gallimard 1954 (Bibl. de la Pléiade).

Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes, Edition établie, présentée et annotée par Antoine Adam*, Paris, Gallimard 1972 (Bibl. de la Pléiade).

Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, éd. par Suzanne Bernard, Paris 1960 (Classiques Garnier).